



## M. Georges DANTU

La difficulté est chaque jour plus grande pour les directeurs de concerts, lorsqu'ils veulent monter une grande œuvre pour chant et orchestre, de trouver un ténor qui les satisfasse.

C'est que, non seulement les bons ténors sont rares dans les théâtres, mais alors même qu'ils y sont excellents, ils sont la plupart du temps détestables au concert. Il nous souvient d'une soirée où le plus coté des ténors de l'Opéra vint chanter à la salle Érard : Quelle déception ! Quel désastre !

Cela tient à ce que le chanteur de concert doit avoir des qualités toutes spéciales et très différentes de celles que réclame le théâtre, ne pouvant briller par le jeu de scène, tout l'effet de son interprétation réside dans la perfection vocale et dans la justesse de l'expression, toujours difficile à atteindre dans des œuvres de style que la moindre exagération ou la moindre faiblesse peuvent déparer.

Bien que le public accorde généralement plus volontiers ses faveurs aux chanteurs de théâtre, il faut tenir dans la plus haute estime ceux qui, par leur talent, ont su acquérir au concert une situation en vue.

M. Georges Dantu est de ceux-ci.

Né à Paris, le 10 avril 1867, il fit au Conservatoire de Paris de brillantes études avec les meilleurs maîtres : Taskin, Boulanger, Duprez et Villaret. A sa sortie, en 1895, il est aussitôt demandé par M. Colonne pour chanter dans la *Damnation* le rôle de Faust, un de ceux pour lesquels le public se montre toujours le plus exigeant ; il s'y fait remarquer et chante successivement au Châtelet dans l'*Or du Rhin*, *Lélio* et la 9<sup>e</sup> *Symphonie*, *Psyché* de Lulli, etc.

Son succès au concert ne devait pas tarder à attirer sur lui l'attention des auteurs, et M. G. Pfeiffer le réclama pour une création dans *Jacqueline* au théâtre de la Monnaie. Il y débute comme premier ténor d'opéra dans *Faust*, ayant comme partenaire M<sup>me</sup> Raunay, avec laquelle il fait également partie de la création de *Fervaal* de M. Vincent d'Indy. Lorsque cette œuvre fut représentée à Paris, en 1897, M. Georges Dantu entra à l'Opéra-Comique. Il passa de ce théâtre au Lyrique de la Renaissance, où il connut de véritables succès dans *Si j'étais Roi* et surtout dans sa création de *Martin et Martine* de Trépard, dont il dut « trisser » régulièrement l'exquis duo de la *Pluie* en compagnie de M<sup>me</sup> Marie Thiéry.

A la fermeture de ce théâtre, M. Dantu fut de nouveau attiré par les concerts.

M. Chevillard le demanda pour l'*Or du Rhin* et pour le *Paradis et la Péri* de Schumann dont le rôle de ténor est parfois d'une tessiture si grave.

Nous trouvons encore M. Dantu au Conservatoire à l'audition d'un envoi de Rome, le *Sacrifice d'Isaac* de M. Jules Mouquet ; enfin, son nom paraît à chaque instant en 1903 aux Concerts Colonne, soit dans le *Faust* de Schumann, soit dans les *Béatitudes* de Franck, soit dans l'*Enfance du Christ*, dont il dut bisser l'air célèbre du Repos de la Sainte Famille ; dans les grands Cercles de Paris, aux Concerts Danbé, aux Salles Érard, Pleyel, Société na-

tionale, Cercle militaire ; aux concerts de Marseille, de Dieppe ; à Monte-Carlo, où il chante pour la première fois *Pyrame et Thisbé* de Trémisot, et à Tours, où il chante *Jésus* dans *Marie-Magdeleine* de Massenet ; enfin, dans un grand nombre de sociétés musicales de province, où son talent est très recherché. Ce talent est un des plus sympathiques que nous connaissions ; la voix bien établie, d'un timbre très frais et d'une belle sonorité, est maniée avec autant de charme que de goût et obtient l'effet sans le rechercher.

S'il est excellent musicien, M. G. Dantu est aussi un peintre qui ne manque pas de talent. Pour une fois, le ruban violet est donc bien porté par un véritable artiste ! A. M.

Prélude du « Sang de la Sirène » de  
M. Ch. Tournemire.

Notre collaborateur Eug. Borrel consacre d'autre part un important article à l'œuvre de M. Ch. Tournemire, couronnée par la Ville de Paris.

Nos lecteurs pourront se faire une idée plus exacte de l'esprit général de l'œuvre par son *Prélude* orchestral. Il montre avec quelle poésie, quelle douceur, quelle sobriété d'effets, le musicien a traité la belle légende de Le Braz. C'est bien plus l'âme de la Sirène que son sang qui a inspiré le musicien ; sous les dehors réalistes du poème, l'œuvre s'élève en un chant paradisiaque accompagné par le doux moutonnement d'une mer paisible.

C'est ce qu'exprime fort bien et de la plus séduisante façon le *Prélude* que nous pouvons joindre aujourd'hui à notre article, grâce à l'obligeance de MM. Lemoine et C<sup>ie</sup>, éditeurs de l'œuvre.

## ÉTÉ

pour violon et piano

par M. EDMOND MALHERBE

L'importance de l'œuvre de M. Edmond Malherbe, qui obtint le premier prix à notre concours de composition, ne nous permet d'en publier que la première page. Bien qu'elle soit très insuffisante pour donner la mesure de la valeur de cet ouvrage, elle permettra d'en avoir une bonne idée, si toutefois le lecteur, se méfiant de sa première impression, veut bien se donner la peine de regarder attentivement et jusqu'à ce qu'il l'ait bien pénétrée, cette œuvre qui, au premier abord, peut rebuter par le soin que réclame son exécution. A ce sujet nous rappellerons le fait suivant, qui se produisit au cours de l'examen des manuscrits. M. Gabriel Pierné était au piano, M. Gélos jouait la partie de violon et M. Taudou suivait des yeux et tournait les pages. Si excellents musiciens qu'étaient les deux interprètes, et si rompus qu'ils fussent à toutes les œuvres modernes, ils furent surpris et hésitants par les fréquents changements de mesures, par des harmonies d'une saveur nouvelle et, leur lecture terminée, ils étaient moins qu'enchantés et tout au plus disposés à accorder à l'*Été* une petite mention. Cependant l'un d'eux ayant demandé une deuxième lecture, le morceau fut repris, mis au point, mieux compris, et les beautés de l'œuvre apparurent une à une, sédui-

sant l'un puis l'autre, si bien que le morceau fut réjoué une troisième fois, en toute perfection, provoquant l'enthousiasme général et obtenant le premier prix par acclamation.

L'*Été* vient d'être édité conformément au règlement du concours et est en vente au *Monde Musical*.



## CAUSERIE MUSICALE

Les Chercheurs  
de Réminiscences

Il y a, tant parmi les critiques musicaux que parmi les amateurs de musique ou les artistes, des gens qui font profession de chercher et de découvrir des réminiscences dans toutes les œuvres qu'ils entendent.

Ils trouvent à cet exercice un plaisir très grand ; ils mettent leur orgueil à s'y perfectionner et y deviennent, en effet, fort habiles en très peu de temps.

Il leur suffit d'entendre une mélodie commençant par une quarte pour se rappeler aussitôt toutes les mélodies qui commencent par une quarte et crier au plagiat ou à la réminiscence.

Lorsque la coïncidence mélodique est plus évidente, lorsqu'elle apparaît vraiment comme une ressemblance réelle, saisissante pour tous, l'indignation de ces gens très appliqués ne connaît plus de bornes... et, pour quatre ou cinq notes se succédant dans un ordre déjà usité, pour un motif rappelant un autre motif, pour un rythme ressemblant à un autre rythme, pour une combinaison harmonique évoquant une autre combinaison harmonique, ils condamnent, sans plus l'écouter, une œuvre entière.

Cela leur évite la douloureuse hésitation de l'homme éclairé qui ne condamne jamais et n'aime pas à juger, alors même qu'il n'a été ni ému, ni charmé : l'homme intelligent craint toujours de ne pas comprendre ; il faut plaindre beaucoup l'homme intelligent car il est malheureux par les autres et par lui-même ; il faut envier l'imbécile, sa vie est une série de certitudes béates.

Les chercheurs de réminiscences sont heureux car ils prennent leur méfiance musicale et les trouvailles qu'elle leur dicte, pour de l'érudition et de la perspicacité.

Ils ont de l'influence sur beaucoup de compositeurs qui, à cause d'eux, craignent énormément les réminiscences, et déforment, et enlaidissent leurs productions pour ne ressembler à personne, car les notes de la musique sont peu nombreuses, les rythmes ne sont pas infinis, les combinaisons de mélodies, de sonorités ou de timbres sont limitées... il faut des prodiges de contorsions pour arriver à ne rappeler, même de très loin, aucune des œuvres déjà composées ; on obtient, par une série d'efforts pénibles, des séries de sonorités qui, à la vérité, sont contraires au désir d'une oreille musicale, mais ne contiennent pas de réminiscence.



A vrai dire, les grands maîtres ne se sont point préoccupés d'être originaux... et ils le furent incroyablement, même lorsqu'ils imitaient les productions de ceux qui les avaient précédés.

Je crois bien qu'il n'y a pas, dans Wagner, un seul motif qui ne se trouve, presque intégralement, dans d'autres auteurs.

Je crois bien aussi que Wagner fut un compositeur d'une personnalité que personne ne saurait nier.

Il copiait ou se rappelait Bach, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt... et leurs phrases reproduites par lui devenaient « d'admirable Wagner ».

J'ai trouvé des réminiscences chez ces grands originaux que furent Haendel, Haydn, Mozart, Rameau, Gluck, Beethoven, Mendelssohn, Schumann... elles sont innombrables et j'en ferai un jour la liste, car pour décrire et connaître les chercheurs de réminiscences il m'arrive d'user de leurs moyens et de leurs arguments et je pourrais prétendre à un des meilleurs rangs parmi eux.

Je me suis aperçu que chez les compositeurs sans originalité vivante, chez ceux qui ne créent jamais, il n'y a pas trace de plagiat ou de réminiscence : dans leurs œuvres, neutres et grises, ils semblent n'avoir été préoccupés que de n'imiter personne.

Je pourrais citer quelques-uns de nos compositeurs officiels, arrivés à de hautes situations, ennuyeux, incolores, ternes, timides, sans envolée, sans personnalité et chez qui l'on ne trouvera jamais une mesure copiée ailleurs.

Je demande qu'on ne me prête pas cette pensée qu'il suffit de copier hardiment ses confrères ou ses maîtres pour avoir une puissante originalité ; mais je crois fort que les hommes de génie laissent courir leur plume sur le papier ou leurs doigts sur le clavier « la bride sur le cou », sans se préoccuper d'être personnels, sans penser à ne pas ressembler aux autres ; j'ai même constaté qu'il leur arrivait de s'approprier tranquillement les idées de tel compositeur qui en avait tiré un parti insuffisant ou maladroit.

Wagner a ainsi arrangé merveilleusement quelques phrases assez ternes chez l'élégant et distingué Mendelssohn et ennobli plusieurs pensées de Meyerbeer.

Peut-être tous les compositeurs devraient-ils avoir cette insouciance des grands maîtres.

Nous serions ainsi délivrés de bien des œuvres plates, timides, ou d'élucubrations pénibles, factices, contournées.

Nous aurions la grossière et naïve réminiscence et le plagiat sans voile... cela vaudrait mieux.

Ceux qui possèdent le génie l'auront toujours, quoi qu'ils fassent, et les autres n'en acquerront pas. Qu'ils ne cherchent donc pas une originalité forcée, qui ne donne le change à personne et qui fait rire d'eux !

\*\*\*

Aujourd'hui qu'il n'y a plus guère de mélodie dans la musique, les chercheurs de réminiscences ont dû renoncer à s'occuper des réminiscences mélodiques... ils quêtent celles qu'on pourrait découvrir dans l'harmonie.

Il y eut un temps où l'on ne pouvait écrire en accord dissonant sans passer pour un imitateur de Wagner.

Maintenant, chaque compositeur se crée une personnalité en répétant à satiété, durant des pages et des suites de pages, une combinaison harmonique, qu'il a généralement choi-

sie chez un maître où elle n'était qu'un cas particulier, épars parmi bien d'autres trouvailles.

Combien tous ces gens-là doivent aux œuvres, si généreuses, si pures, de César Franck, aux truculentes musiques de Chabrier, au *Rêve* de Bruneau, resplendissant de personnalité et composé il y a 15 ans, au temps où ils faisaient timidement de mauvais Wagner, ou encore à *Yolande* de M. Magnard, partition d'un wagnérisme éclairé et personnel, dont on ne parle jamais, mais que j'ai lieu de croire qu'on a beaucoup lue.

Celui-ci y a vu quelques grappes de neuvièmes, perdues dans un amas de richesses harmoniques, et il a multiplié les neuvièmes dans ses œuvres ; il devient à la mode et voilà qu'un chercheur de réminiscence ne peut plus entendre une neuvième sans crier qu'on imite le Monsieur qui se les est appropriées.

Celui-là a remarqué des gammes par tons et des quintes augmentées (ces dernières déjà expérimentées par Liszt et un peu par Wagner), il en a orné deux pages d'une de ses œuvres ; ce fut très remarqué. Mais un autre compositeur, plus moderne, en remplit une partition entière et voilà que le procédé harmonique lui appartient.

Depuis dix ans tout le monde l'employait, à l'occasion, sans parti pris... et maintenant, un homme, seul, en a la propriété ; il n'en faut plus écrire on serait accusé de plagiat.

Voilà comment nos chercheurs de réminiscences tentent de paralyser toute production libre.

Entendent-ils deux tierces majeures alternant pendant quelques mesures, ils s'écrient : « C'est du Debussy !... » parce que M. Debussy employa très souvent cette combinaison en ses œuvres délicates. Cependant je sais une étude, en *mi* de Chopin, où les mêmes harmonies servent à accompagner une mélodie adorable... on ne les avait pas remarquées, car Chopin ne les a pas répétées assez souvent.

Évidemment, en écrivant un accord parfait — cela n'arrive plus guère à personne — on imite celui qui l'inventa..., en pratiquant une septième non préparée, on imite Monteverde, en employant les septièmes ou quintes diminuées, on imite J.-S. Bach, qui en usa souvent ; en se servant de ces douloureuses septièmes mineures qui pleurent dans les œuvres de Beethoven et qu'on rencontre si souvent chez Schumann, Chopin, Wagner, Liszt, on doit tout son talent à ces maîtres ; toute neuvième est volée à César Franck, toute gamme par tons à M. d'Indy ou à M. Debussy... etc...

Voilà l'une des formes de la critique moderne, critique écrite en des pages pédantes, ou colportée par des snobs dans les milieux musicaux, ou vomie, en rage envieuse, par des musiciens malveillants.

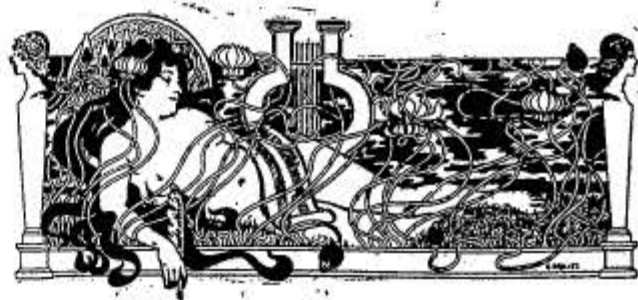
JEAN HURÉ.

Procédant actuellement à la réimpression de nos bandes d'envoi du *Monde Musical*, nous prions nos abonnés qui auraient à faire un

### CHANGEMENT D'ADRESSE

de vouloir bien nous le signaler de suite.

Nous prions également ceux de nos abonnés qui auraient l'intention de changer de mode d'édition, c'est-à-dire d'ajouter le *Supplément Musical* à leur abonnement ou de le supprimer, de nous en aviser d'urgence.



### L'ŒUVRE MUSICALE DE FANTIN-LATOURE

## Le Vaisseau-Fantôme

SENTA

L'Opéra-Comique donnera dans quelques jours une reprise du *Vaisseau-Fantôme*. Nous profitons de cette actualité pour joindre à ce numéro la lithographie inspirée par cette œuvre au grand Fantin-Latour, tandis que notre collaborateur J. d'Offoel analyse ici la philosophie du personnage de Senta.



est par une sorte de réaction contre ses précédents ouvrages que Wagner composa le *Vaisseau-Fantôme*, immédiatement après *Rienzi*. Cette dernière œuvre présentait une action

touffue et accordait aux détails historiques une importance considérable. Le *Vaisseau-Fantôme* réagit contre ces tendances en simplifiant autant que faire se peut l'action extérieure et en la situant hors de tout cadre historique. C'est, comme le fait justement observer M. H.-S. Chamberlain, une revanche, chez Wagner, du poète sur le musicien, qui, dans *Rienzi*, s'était donné pleine carrière aux dépens du dramaturge.

On peut trouver cependant que le poète s'est imposé ici des limites trop étroites, en ce sens qu'il s'est abstenu de nous présenter aucune de ces évolutions d'âme, aucune de ces hésitations intimes et poignantes, qui placent le drame au tréfond même de l'être humain. Sans doute il a réduit la part de l'action extérieure, mais il n'a pas accru en proportion celle de l'action intérieure. Nous voyons bien les personnages agir, mais les ressorts déterminants de leur action nous sont cachés. D'un bout à l'autre de l'œuvre leur état d'âme reste identique à lui-même, et cet état d'âme, Wagner a négligé de nous instruire des circonstances antérieures qui l'ont fait naître. Le poète affirme, et nous devons le croire, mais il ne cherche pas à étayer ses affirmations. C'est là un procédé de raccourci qui exige une œuvre brève et rapide, et, bien que le *Vaisseau-Fantôme* soit la moins longue des partitions wagnériennes, il n'est pas improbable qu'il eût été supérieur à ce qu'il est s'il avait été écrit en un acte, selon le plan primitivement conçu.

On a voulu voir dans Senta la première des rédemptrices par amour de Wagner ; elle serait, dans ce cas, le prototype du personnage d'Elisabeth. On peut cependant se demander, tant elle agit comme poussée par une inéluctable fatalité qui semble lui être extérieure, si son sacrifice a bien pour origine l'amour qu'elle porterait au Hollandais. Un portrait d'homme pâle et vêtu de noir contemplé dans la maison de son père, — une ballade chantée par sa nourrice, — tels sont les faibles éléments qui ont suffi pour exalter en elle la fièvre du sacrifice, pour qu'elle se voue tout

# LE SAMUD

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 62, Cours de Vincennes. Paris.

CLAVIER MUET D'ORFÈVRE BREVETÉ S. G. D. G.